



de Vries, Janneke - Schuppli, Madeleine (éd.): Mark Wallinger.

Textes de Janneke de Vries, Michael Diers, Richard Grayson, Madeleine Schuppli, Mark Wallinger. Edition bilingue (anglais / allemand)

23,8 x 28,6 cm (broché, jaquette), 160 pages (86 ill. coul. et 6 ill. n&b), ISBN : 978-3-905829-78-5, 40 euros

(Les Presses du Réel, Dijon 2008)

Compte rendu par Bettina Bauerfeind, Université Paris IV Sorbonne
(bettina.bauerfeind@gmail.com)

Nombre de mots : 2030 mots

Publié en ligne le 2009-03-23

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=607>

[Lien pour commander ce livre](#)

Cette monographie consacrée au lauréat du Turner Prize 2007 Mark Wallinger, est éditée en 2008 par Janneke de Vries (directrice du Braunschweiger Kunstverein, Allemagne) et Madeleine Schuppli (directrice du Aargauer Kunsthaus, Suisse) dans le cadre d'une exposition itinérante entre les deux institutions. Conçue comme un complément au catalogue que la Tate Liverpool fait paraître lors de sa rétrospective de l'artiste britannique en 2000 (*Mark Wallinger : credo*), l'ouvrage se focalise presque entièrement sur la dernière décennie de sa production artistique. Il s'attache plus particulièrement à sa signification sociopolitique et religieuse et met en relief deux projets clés de 2007 : *State Britain* et *Zone* ; l'artiste lui-même contribue à l'ensemble, par des réflexions sur sa performance *Sleeper* (p. 133). En annexe, un recensement de ses expositions, individuelles et collectives depuis 2000 (p. 151-152), ainsi qu'une bibliographie sélective (p. 153-155) ouvrent la voie à des recherches plus approfondies.

Selon Richard Grayson (« A Number of Disappearances », p. 7-21), un aspect crucial de la démarche de Mark Wallinger réside dans la superposition de plusieurs registres de référence : à titre d'exemple, *Time and Relative Dimensions in Space* (2001) œuvre en forme d'une cabine de police. Ce mini-bureau du XX^e siècle typiquement britannique ressemblant à une cabine téléphonique (mais équipé d'un combiné à l'extérieur) et devenu superflu à l'époque des télécommunications modernes et des patrouilles motorisées, est ici entièrement construit en acier inoxydable : forme cubique avec des surfaces réfléchissantes, il rappelle des œuvres d'art minimal. Par sa construction spécifique et son titre (abrégé TARDIS) cependant, l'installation de Mark Wallinger renvoie le spectateur à une utilisation toute autre de l'architecture policière : dans la série télévisé de science-fiction *Doctor Who* qui débute dans les années soixante, un extraterrestre voyage dans le temps et l'espace à bord d'une cabine de police tout à fait semblable. Tout en ramenant ces éléments du passé vers le présent, l'œuvre tient compte de leur disparition à l'heure actuelle, comme le constate Richard Grayson : « we are witness to a number of disappearances : that of the TARDIS, of the police box, whose form it has taken, of a structure of social and legal relationship that was facilitated by this box, of Robert Morris and the mute playful sternness of the 1960s

art, of the genial bobby on the beat who knew everybody's name...» (p. 8).

Témoignant ainsi, par les références multiples de ses installations, de transformations sociétales au cours du temps, Mark Wallinger en interroge les effets : « Mark Wallinger's practice maps how these changes shape the society of which he is a part. He describes a world in which the orders of the past may be decaying, but our profound need for symbolic order and a means of making sense remains, made perhaps greater by this slow retreat » (p. 10). Cette quête idéelle vers le « monde alternatif » (p. 11) est au cœur de l'œuvre *Upside Down and Back to Front, the Spirit Meets the Optic in Illusion* (1997), bouteille d'alcool fort posée sur une table miroitée dont l'étiquette illisible évoque « l'esprit » (le mot « spirit » signifiant en anglais à la fois « esprit » et « alcool ») dans l'image inversée de sa réflexion. Elle se manifeste par ailleurs dans le projet abandonné de création d'une langue universelle dont fait part *The Importance of Being Earnest in Esperanto* (1996) ainsi que dans l'« État idéal » (p. 12) qu'invoque l'œuvre *Oxymoron* (1996) à travers le simple échange des couleurs du drapeau britannique par leurs tonalités complémentaires, celles de l'étendard irlandais en l'occurrence. Enregistrant également la perte de croyances collectives, les images de la vie quotidienne des installations vidéo de Wallinger évoquent des réalités parallèles, telles que contées par la religion (*Angel*, 1997 ; *Threshold to the Kingdom*, 2000 ; *The Underworld*, 2004) ou par le mythe (*Landscape with Fall of Icarus*, 2007). « By taking images from our everyday lived experience and refracting them through the ontological and mythical constructions of the past, Wallinger makes them speak powerfully of the mechanisms of loss and our desire for syntax and meaningful structure » (p. 13). Œuvres polysémiques, leur signification reste ambiguë, tout comme, par exemple, celle de *Sleeper* (2004), *Ecce Homo* (1999) et *State Britain* (2007) que Grayson interprète comme révélatrice de la position de l'individu dans ce nouveau monde sans croyances collectives engageantes : « His work talks about how we might construct meaning in the world that is evolving around us, how we relate to the past that is fading behind us, about lost, about ghosts and how the future might be imagined » (p. 21).

Se basant partiellement sur les mêmes installations, Madeleine Schuppli interroge ensuite la dimension religieuse dans l'œuvre de l'artiste anglais (« Wallinger and Religion », p. 49-63). Elle ouvre son étude par *Ecce Homo* (1999), sculpture du Christ présentée entre juillet et février 2000 sur un pilier de Trafalgar Square. Commémorant le 2000^e anniversaire de sa naissance (fait peu célébré dans les fêtes officielles), l'installation invite à un retour aux origines chrétiennes de notre culture. En même temps elle présente des différences fondamentales par rapport à l'iconographie traditionnelle de l'*Ecce Homo*, moment crucial de l'histoire de la passion du Christ où Ponce Pilate présente Jésus, « voici l'homme », battu et couronné d'épines devant la foule, lui demandant de prendre une décision quant à son sort. Comme le note Schuppli, la scène se voit ici transposée dans le présent, entre autres par un corps non idéalisé qui ne porte pas de traces de tortures (le modèle est un assistant de l'artiste), mais une couronne en fer barbelé et a un crâne rasé. Dans *Via Dolorosa* (2002), quatre-vingt-dix pour cent de l'image des 18 dernières minutes du film *Jésus de Nazareth* de Franco Zeffirelli (1977) sont dissimulés derrière un carré noir. Si celui-ci rappelle le tableau Carré noir (1915) de l'artiste russe Kasimir Malevitch, résultat d'une restriction artistique personnelle (ne pas se rapporter à la réalité au-delà de l'espace pictural), le carré noir de *Via Dolorosa* est toujours lié aux associations narratives des images partielles de sa bordure ; comme le note Schuppli, le spectateur essaie constamment de combler ce vide. « However, while the Russian painter was concerned with creating an image that refers to nothing outside the pictorial reality, Wallinger's black, on the contrary, is part of the projection surface and serves to concentrate the content » (p. 53). Dans *The End* (2006), Wallinger évoque l'histoire biblique uniquement par des noms : tel un générique de fin, les personnages défilent sur l'écran dans l'ordre de leur apparition dans l'ancien testament (texte partagé par les religions chrétienne, juive et musulmane). Par son fond sonore, une célèbre valse de Johann Strauss, déjà utilisée pour le générique de film de Stanley Kubrick *2001 : A Space Odyssey* (1968), l'œuvre met en parallèle l'histoire biblique avec l'évolution fictive de ce film de science-fiction. Schuppli évoque ensuite trois œuvres audiovisuelles qui superposent l'iconographie séculaire et sacrée (p. 56) : *Threshold to the*

Kingdom (2000), qui montre des passagers traversant la porte des arrivées internationales à l'aéroport de Londres, sur fond sonore du *Miserere* de Gregorio Allegri ; *Angel* (1997), qui évoque des images du paradis et de l'enfer grâce à des individus montant et descendant sur un escalator et *The Underworld* (2004), où un enregistrement de musiciens et chanteurs de la *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi, qui est partagé en 21 segments sur 21 moniteurs renversés, disposés en cercle et jouant simultanément, se transforme en image de douleur des âmes brûlant en enfer. Si l'installation *Heaven* (1988), une cage d'oiseau en or avec, à l'intérieur, un appât en forme de poisson, se rapporte par ses références multiples à l'univers chrétien, il en dresse une image sombre. « Fish are the symbol of the first Christians : Christ is described as a fisher of men, but the lure is an image of false and deadly promise – instead of giving sustenance and hence life, it brings death. It is significant that it is a golden cage, proverbially standing for easy circumstances in life, yet at the same time representing a prison. The symmetrical, three-aisled structure of the cage is reminiscent of the architecture of sacred buildings. Thus the work is more a sarcastic symbolisation of a misguided conception of heaven » (p. 57). Enfin l'auteur évoque *State Britain* (2007), seule œuvre qui ne semble pas se baser sur des références concrètes à la religion. Pourtant, celle-ci demeure au cœur de la démarche : par les croix qui rythment l'installation, par les fleurs, les bougies et les photographies de trépassés. L'auteur compare donc l'installation à un gigantesque autel qui veut susciter la compassion, tels ceux des églises sur lesquels figurent des scènes de la passion du Christ et le compare aux autels de l'artiste contemporain Thomas Hirschhorn.

Michael Diers consacre son entière contribution (« In the Exclusion Zone of Art », p. 89-96) à l'œuvre *State Britain* (2007), la reconstruction exacte dans la Tate Britain d'une manifestation de protestation contre la guerre en Irak et en Afghanistan orchestrée par le chrétien évangélique Brian Haw, qui campe depuis 2001 devant le parlement de Londres. L'auteur évoque d'abord les circonstances de démantèlement de l'installation initiale. Suite à la promulgation d'une loi par les autorités britanniques (« Serious Organised Crime and Police Act ») en 2006 qui prohibe toute démonstration dans un rayon de 1000 mètres autour du Parlement (cette loi a précisément été édictée pour se débarrasser de cette gênante protestation), la majeure partie de son installation est démantelée : ayant accumulé près de 600 objets se déployant sur une longueur de 40 mètres, elle ne peut alors plus dépasser les trois mètres.

Diers présente ensuite de manière détaillée la composition de la « frise » (p. 90) de Brian Haw : des panneaux d'images ou de textes de tailles diverses, couverts d'un film transparent imperméable, sont alignés le long de la rue. Appelant à la fin immédiate de la guerre, ces messages dénoncent avant tout la mort d'enfants innocents : des inscriptions comme « Baby Killers » ou « You lie, kids die », des photographies d'enfants décédés et de petits sarcophages dispersés sur le sol s'articulent autour d'une corde à linge sur laquelle sont accrochés des vêtements d'enfants couverts de taches rouges. Ces accusations sont directement adressées aux gouvernements anglais et américain – Tony Blair est ici qualifié de menteur, de « B-Liar ». Avec la reconstruction exacte de ce manifeste civil à la Tate Gallery en 2007, Mark Wallinger lui crée un monument. « An ephemeral protest display which the State had felt obliged to break up a few months earlier was not only publicly reasserted by art as a mimetic reproduction within a period of six months, but as the same time ennobled by being put on permanent exhibition » (p. 91). Dans le même temps, la reconstruction souligne, par une ligne sur le sol, l'étendue de la zone de « non-démonstration » établie par le gouvernement, qui traverse en effet le musée. *State Britain* (titre associant le nom de l'institution avec le *state*, l'État) se situe à l'intérieur de cette zone et revendique le droit de libre expression en enfreignant la loi : « Now the freedom of art was suddenly in conflict with the ban of demonstrations, so that the dispute settled after a fashion in Parliament Square seemed to be flaring up precisely one thousand metres away » (p. 92).

Janneke de Vries (« The Known Invisible », p. 105-112) interroge ensuite l'installation Zone, que Mark Wallinger conçoit pour l'exposition *Skulptur Projekte* à Münster en 2007. Avec le bureau des organisateurs de la manifestation comme centre, Wallinger encercle la ville par un fil transparent de presque cinq kilomètres de longueur,

accroché sur une hauteur minimale de 4,5 mètres à des architectures et mobiliers urbains divers (maison, lampadaires, arbres...). Instaurant une zone dont l'aspect formel rappelle l'Érouv (clôture symbolique qui élargit l'espace privé vers l'espace public permettant à des juifs orthodoxes d'exercer certaines activités normalement interdites dans la sphère publique) cette installation n'est pas sans rappeler l'instauration de la zone de « non-protestation » autour du parlement et l'œuvre *State Britain* que nous venons de voir. Janneke de Vries renvoie ensuite le lecteur à d'autres œuvres de l'artiste qui témoignent de ce même souci de marquer des territoires. Si *Oxymoron* (1996), *Threshold to the Kingdom* (2000) et *Sleeper* (2004) évoquent des frontières politiques et religieuses, *Fly* (2000) est dépourvu de références narratives concrètes : une mouche immobile au centre de l'image audiovisuelle est présentée sur un fond toujours changeant ; d'autres mouches, des oiseaux et, plus loin encore, des avions et le ciel témoignent que la vie continue ; la mouche, restant au centre de l'image, passe inaperçue tout au long du film. « Life in the face of death – seldom has such a profound theme been conveyed so emphatically and pointedly in such a laconic way » (p. 111). Enfin, l'œuvre *Upside Down and Back to Front, the Spirit Meets the Optic in Illusion* (1997), rend également perceptible ce que l'on sait invisible: « What is real lies in the mirror image and can only be seen if we know about its existence. [...]. The known invisible can obviously take shape in art without having to become materially visible » (p. 111).

Au final, on regrette parfois que les auteurs se focalisent sur un nombre d'œuvres restreint, leurs exemples se recoupant souvent d'article en article (une place, même modeste, aurait pu être accordée aux réalisations non mentionnées dans le texte mais figurant dans le catalogue) ; mais par les descriptions détaillées et les riches illustrations des œuvres ainsi que par l'étude de leurs thèmes principaux, cette monographie réussit tout à fait son pari de présenter la production artistique la plus récente de Mark Wallinger. L'achat est vivement recommandé pour tous les passionnés de l'artiste anglais.